Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 43 (1992)

Heft: 3

Artikel: Fortsetzung mit neuen Vorzeichen : Bemerkungen zur Fotografie der fünfziger Jahre

Autor: Perret, René

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393896

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

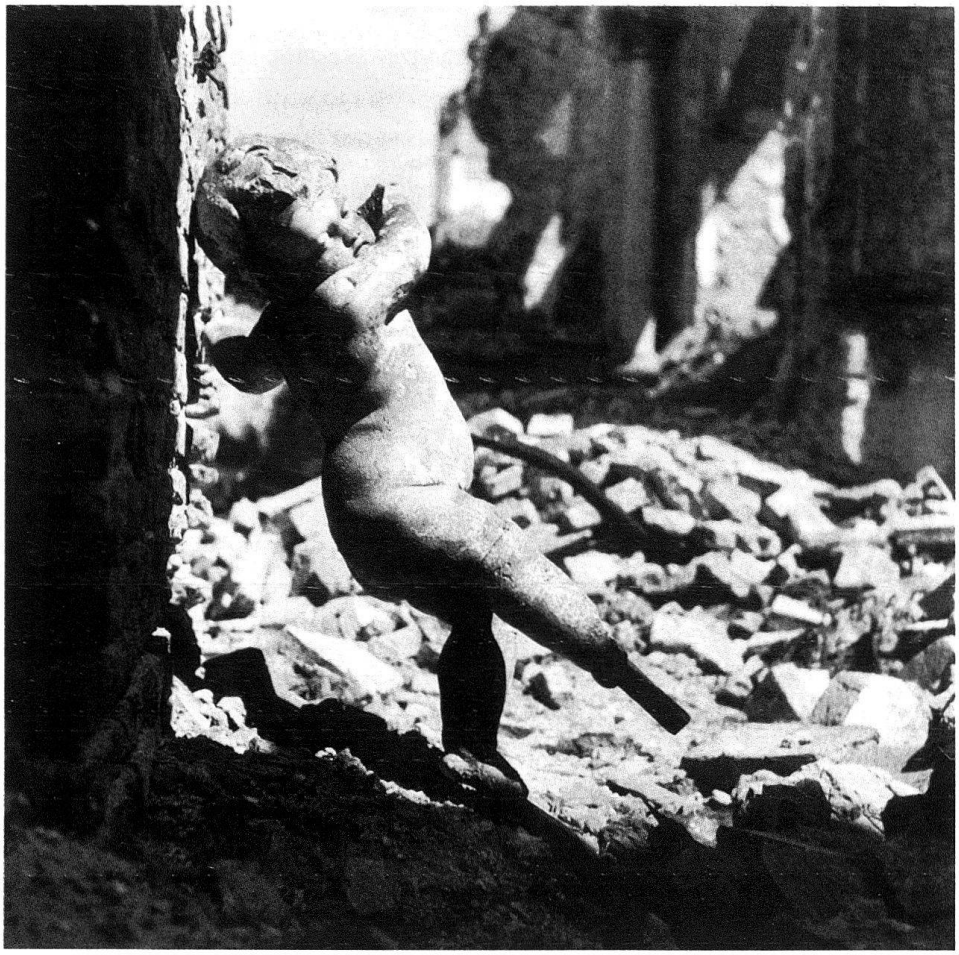
René Perret

Fortsetzung mit neuen Vorzeichen

Bemerkungen zur Fotografie der fünfziger Jahre

Die drei Hauptströmungen der Fotografie der fünfziger Jahre sind die Subjektive Fotografie, die Live-Fotografie und die Farb- und Werbefotografie. Alle werden sie geprägt vom wirtschaftlichen Aufschwung, der gepaart war mit der Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft. Neue Techniken und Materialien – am augenfälligsten im Bereich der aufkommenden Farbfotografie anzutreffen – bildeten wichtige Voraussetzungen für die damalige Fotografie. Die Ideen und Errungenschaften der Vorkriegszeit wurden erneut aufgegriffen und unter anderen Vorzeichen auf neue Ziele ausgerichtet.

Die Fotografie, die viele Bereiche des Lebens berührt, konnte sich dem Taumel des Wiederaufbaus und der wirtschaftlichen Prosperität nicht entziehen. Eine Fortsetzung der Heimatfotografie, der «Blut und Boden»-Ikonographie sowie der deutschen «arischen Klassik» war nach den heute kaum noch vorstellbaren Greueln des Krieges undenkbar. Dennoch lebten die Themen der «Geistigen Landesver-



1 Werner Bischof, In den Ruinen von Warschau, 1947, Fotografie.

teidigung» in den Zeitschriften unterschwellig weiter, was sich streckenweise wohl mit der wirtschaftlichen und politischen Isolation der Schweiz in den ersten Nachkriegsjahren erklären lässt.

Die Frage, inwieweit die Schweizer Fotografie der fünfziger Jahre einen Neuanfang oder eine Fortsetzung der Konzepte der Zwischenkriegszeit darstellt, erweist sich, bedingt durch das Insel-Dasein der Schweiz, als wenig relevant.[1] Mit Ausnahme der Farbfotografie, welcher kriegsbedingt die Mittel fehlten, entwickelte sich die Presse- und Werbefotografie vor allem im Dienste der «Geistigen Landesverteidigung» auch während des Krieges weiter. Grosse werbetechnische Anstrengungen wurden beispielsweise für die «Anbauschlacht» oder zur Stützung des Tourismus-Sektors gemacht. Die emotionale Nähe zum Menschen und die Darstellung ihrer diversen Beziehungen setzte sich in der Live-Fotografie fort, nur dass sich der Gesichtskreis nach der Öffnung der Grenzen schrittweise erweiterte und das «Fotoauge» sich inhaltlich auf die grosse Familie «Welt» konzentrierte.

Live-Fotografie

Nach dem Krieg strömten die Fotografen in die zerstörten Nachbarländer. Sie dokumentierten dort sowohl die Verwüstungen des Krieges als auch den Wiederaufbau. Werner Bischof etwa bereiste teils aus eigenem Antrieb, teils zusammen mit Emil Schulthess im Auftrag der «Schweizer Spende» Europa. «Das Gesicht des leidenden Menschen wurde zum Mittelpunkt»[2]. Bischofs erster Augenschein in Frankreich und Deutschland konfrontierte ihn mit der unerbittlichen Realität der Kriegszerstörungen und hinterliess bei ihm einen tiefen Eindruck. Er zweifelte schliesslich, ob die Zeitschrift «DU» sein ideales Medium sei, da ihm das Heft zu kunstgläubig schien[3]. Er beendete schliesslich seine redaktionelle Mitarbeit im August 1945. Damit kündigte sich eine neue Ära der Illustriertenpresse an, welche die Hauptfiguren der dreissiger Jahre in den Hintergrund zu drängen begann. So hatte Hans Staub, der erste fest angestellte Reporter der «Zürcher Illustrierten», Mühe, Aufträge zu erhalten, und geriet in Vergessenheit. Auch Jakob Tuggener arbeitete vorwiegend «im stillen» weiter und stellte etwa 75 Buch-Unikate zusammen, die bis heute unveröffentlicht geblieben sind[4]. All dies deutet auf den Paradigmawechsel der fünfziger Jahre hin. Die neue Live-Fotografie[5] entsprach der beschaulichen Art der Zeit vor 1945, dem «Kübler-Stil»[6], nicht mehr.

Die grössten Illustrierten der Epoche, «Life», «Picture Post», «Look», «Paris-Match» usw. setzten der Pressefotografie neue Massstäbe. Nicht mehr das illustrative Einzelbild, sondern die für sich stehende und in sich geschlossene Bilderfolge eines Autors standen im Zentrum. In der Schweiz bildeten mehrere Zeitungen und Zeitschriften eine Art Plattform für diesen neuen Fotojournalismus, so die «Schweizer Illustrierte Zeitung» (1911–), «L'Illustré» (1921–), «Camera» (1922–1981), «SBB-Revue / Schweiz–Suisse–Svizzera–Switzerland» (1927–), «Atlantis» (1929–1964), «Illustrazione Ticinese» (1934–1979),

2 Erich Lessing, Ungarn-Aufstand, Budapest 1956, Fotografie MAGNUM.

Das «Wochenende» der «Neuen Zürcher Zeitung» (1938–), das «DU» (1941–) sowie «Die Woche» (1951–1973). Im Zuge der angesprochenen Entwicklung schlossen sich 1947 einige der besten Live-Fotografen, wie Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Maria Eisner, David Seymour (Chim), William Vandivert und George Rodger, genossenschaftlich in der Agentur MAGNUM zusammen. Werner Bischof trat MAGNUM 1949 auf Einladung bei. Erklärtes Ziel der MAGNUM-Gruppe war es, einerseits die Unabhängigkeit des Fotografen zu stärken, andererseits mit hoher fotografischer Qualität und psychologi-

3 René Groebli, Lokomotive der SNCF, 1949, Fotografie. – Leica-Aufnahme aus einer Reportage-Serie, Originalnegativ zur Kontraststeigerung auf vergrössertes Negativ umkopiert.

scher Dichte Einblick in die Probleme der Zeit und die Schicksale des Menschen zu geben. Mit der ersten Reportage über die Hungersnot in Indien, welche «Die Woche» am 11. Juni 1951 und «Life» eine Woche später veröffentlichte, erlangte Bischof Weltruhm[8]. MAGNUM setzte sich im weiteren, und dies mit Erfolg, für das Urheberrecht der Fotografen ein und begründete damit die eigentliche «Autoren-Pressefotografie». Der Fotojournalismus erlebte in den fünfziger Jahren den grössten Boom, bevor er durch die aufkommenden elektronischen Medien zusehends konkurrenziert wurde[9]. Nach dem Krieg gab es nur noch *eine* Welt, deren entfernteste Ecken und Tragödien von der internationalen Reporter-Avantgarde durchforstet wurde. An vorderster Front kämpften die Kriegsberichterstatter, unter ihnen auch Robert Capa, der 1954 in Indochina fiel und zur Symbolfigur wurde. Bischof war 1951/52 in Korea. René Groebli suchte 1951 für die englische Agentur «Black Star» verschiedene Konfliktherde und Länder wie den Iran oder Afrika auf, bevor er sich der Werbefotografie zuwandte[10]. René Burri war zur Zeit des Suez-Konfliktes in Ägypten. Der Tessiner Fotograf Jean-Pierre Pedrazzini verlor sein Leben 1956 im Ungarn-Aufstand.

Subjektive Fotografie

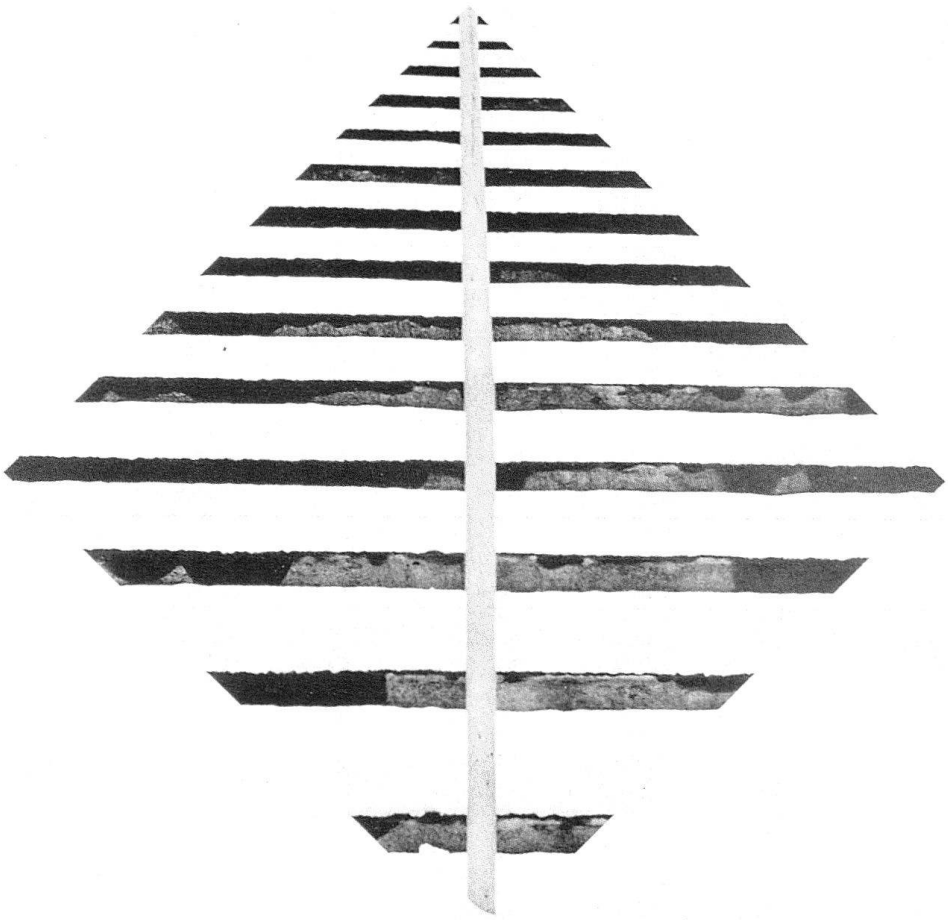
Die bildende Kunst der fünfziger Jahre stand im Spannungsfeld mehrerer neuer Stile wie Tachismus, abstrakter Expressionismus, action painting, Informel und konkrete Kunst. Auch die europäische Foto-

grafie-Avantgarde suchte nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für die Zeit nach dem «Jahr Null»[11].

«Ein neuer fotografischer Stil», so Otto Steinert, «ist eine Forderung unserer Zeit.»[12] Er prägte 1951 den Begriff der Subjektiven Fotografie, der zum Inbegriff der modernen Fotografie der fünfziger Jahre werden sollte, und eröffnete damit ein weites Experimentierfeld. Das Spektrum reichte vom «ungegenständlichen Fotogramm bis zur psychologisch vertieften und bildmässig geformten Reportage»[13]. Ähnlich den Existenzialistenzirkeln konzentrierte man sich auf eine «vermenschlichte, individualisierte Fotografie», die «den Einzelobjekten ihrem Wesen entsprechende Bildsichten»[14] abzugewinnen trachtete. Die Subjektive Fotografie hob sich entsprechend von der Gebrauchs- und Dokumentarfotografie ab. In der aufkommenden populären Farbfotografie sah Steinert anfänglich eine Aufwertung des künstlerischen Schwarzweissbildes, bevor er dieser drei Jahre später «ein weites Feld für eine schöpferische Auseinandersetzung» prophezeite[15]. Als neue Gestaltungsmittel nannte er die Bedeutung des Tonwertumfanges und dessen Reduktion auf ein grafisch hartes Schwarzweiss, sowie die Unschärfe zur Darstellung der Bewegung und des Zeitmoments[16]. Damit nannte er die Mittel, die eine Akzentverschiebung innerhalb der Schweizer Fotografie bewirken sollten. Die Institution der Fotoschule, die fortan die kommenden Fotografen prägte, wie Georg Schmidt richtig feststellte[17], nahm die Impulse der Subjektiven Fotografie auf. Wen erstaunt es, wenn Finslers Fotoklasse an der Kunstgewerbeschule Zürich an der von Steinert organisierten Ausstellung «Subjektive Fotografie» in Saarbrücken 1951 mit 51 Bildern doppelt so stark wie Steinerts Klasse vertreten war und mehr als die Hälfte des schweizerischen Beitrages stellte[18].

Die Subjektive Fotografie knüpfte mit ihrer postulierten Ahnenschaft Moholy Nagys direkt an die Moderne und deren Gestaltungslehren an[19]. Otto Steinert nannte vier «qualitative Vollendungsstufen fotografischen Schaffens», deren letzte Stufe «4. die absolute fotografische Gestaltung» sei, die «in ihrer freiesten Form auf jede objekthafte Wiedergabe [verzichtet]» und somit der Gegenstand «durch die fotografischen Variationsverfahren [...] nur noch Formelement, Baustein der Komposition [werde]»[20]. Andreas Haus weist in diesem Zusammenhang auf ein Missverständnis Steinerts in bezug auf Moholy Nagys Fotowerk hin. Er stellt fest, dass das von Steinert postulierte Foto selbst als «Gestaltung» Moholy Nagys gesamtem fotografischen Denken zuwiderlaufe, das die Fotografie als didaktische Sehschule und pädagogische Sehanweisung auffasste und nicht als subjektiv-existenziellen Ausdruck des inneren Bildes der Wirklichkeit[21]. Ein sozial-utopisches Moment findet sich in der Subjektiven Fotografie dort angesiedelt, wo Steinert von dieser als dem bisher breitenwirksamsten Medium spricht, das die Verständigung unter den Völkern zu fördern vermöge[22]. Dies eine Vorstellung, die 1955 in Steichens Ausstellung «The Family of Man» wiederkehrte.

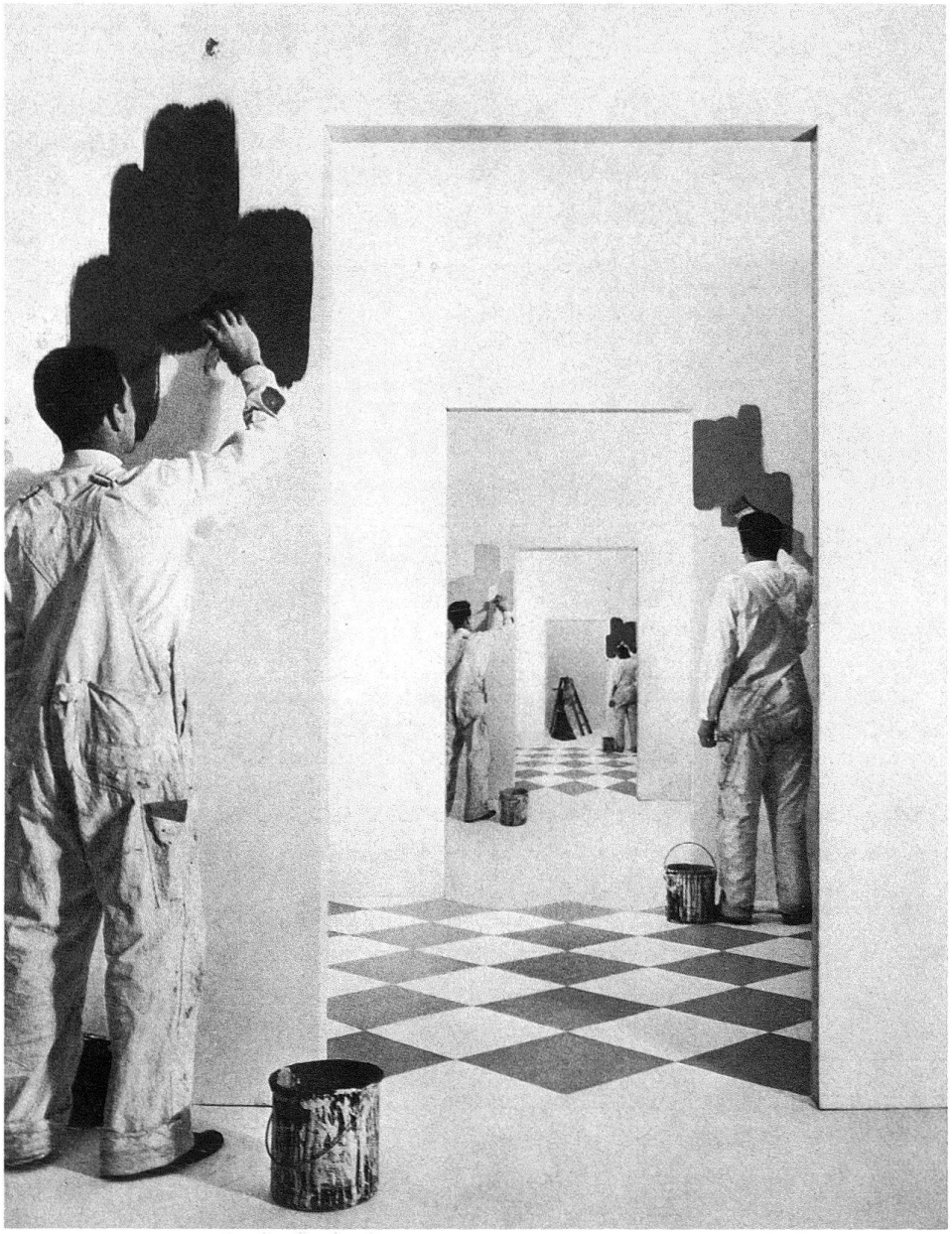
Die wichtigsten Träger des neuen Stils waren in Gruppen zusammengeschlossen. Sie bedienten sich weitgehend der Mittel der



4 Marcel Wyss, Fotografie, spirale 6/7, Juni 1958.

«Neuen Fotografie» der Zwischenkriegszeit, nur dass sie deren «Darstellungskühle und unpersönlich-technische Bildsicht» ablegten[23]. In der Schweiz war es das «Kollegium Schweizerischer Photographen», das Werner Bischof, Walter Läubli, Gotthard Schuh, Paul Senn und Jakob Tuggener 1951 gegründet hatten und in dessen Rahmen sie mehrere Ausstellungen veranstalteten.

Gewisse neue Tendenzen lagen nahe an der abstrakten oder konkreten Kunst. Die Zeitschrift «Spirale» etwa veröffentlichte in den Heften Nr. 6/7/8 Fotoexperimente, die im Grenzbereich zwischen Kunst und Wissenschaft angesiedelt werden müssen, unter anderem von Michael Wolgensinger, Marcel Wyss, Bruno Eymann, René Groebli[24]. Unter dem Gestaltungswillen des Fotografen verschwand mittels Verfahren wie dem des Luminogramms oder Fotogramms die Objektivität des Gegenstandes, und das bildnerische Mittel löste sich analog zur konkreten Kunst vom Vorbild, also Steinerts «absolute fotografische Gestaltung» weitgehend erfüllend[25]. Betrachtet man die Aufnahme von Marcel Wyss «Treppe im Schnee»[26], so wird der streng kalkulierte Akt des Fotografen offensichtlich. Diffusestes Licht verhindert jegliche Plastik, so dass die Biegung der Stange nicht auszumachen ist. Das in Mondrianscher Art übereckstehende Quadrat ist derart aus der Wirklichkeit gestanzt, dass sich jeder Er-



5 Herbert Matter, House Painters, Ektachrome Typ B, 8×10 inch. – Montage zweier Aufnahmen mit je zwei Malern bei der Klischeeherstellung. Die vier Hausmaler in weissen Overalls bemalen die Wände – von vorne nach hinten – mit den reinen Buntfarben Blau, Rot, Gelb, Grün. Die vorderen Bodenplatten sind blassblau, die hintern blassgelb gehalten.

fahrungshorizont dem Betrachter entzieht. Selbst die fast ironisch an der untersten Ecke im Schnee versinkende Stange vermag die festgefügte Komposition kaum aus dem Gleichgewicht zu bringen.

Werbefotografie – Das Leben wird bunter

Die fünfziger Jahre waren der beste Nährboden für die Werbefotografie. Sie erntete nun, vom Wirtschaftswachstum gefördert, die Früchte der «Neuen Fotografie» sowie die neuen Techniken und Filmmaterialien. Sie lieferte andererseits die Argumente für grosszügigen Konsum und brachte das Auto, den Geschirrspüler, die letzte Mode und das neueste Design, den Nierentisch, ins Haus. Diese Sparte der Fotografie entwickelte vielleicht die innovativste Bild-

sprache – voran diejenige der Farbfotografie, deren Meister wie Irving Penn oder Erwin Blumenfeld heute zu den Künstlern gerechnet werden. «The American Way of Life», mit den Besatzungstruppen nach Europa exportiert, wirkte als Schrittmacher. Wie nie zuvor prägte die Fotografie einen Lebensstil. Die neuen Vorbilder und Idole tapezierten nun die eigenen vier Wände. Das Leben wurde dynamischer, kontrastreicher und bunter. In der Fotografie war vor allem die Farbe ein neuer stilbildender Faktor geworden. Endlich erfüllte sich die Forderung der ersten Stunde an das Medium: die Farbfotografie.

Erst ab Mitte der dreissiger Jahre erlaubten die Verarbeitungsprozesse[27] eine rationelle und einfache Handhabung der Farbfotografie. Durch den Krieg verzögerte sich jedoch die langersehnte Aneignung der Welt in natürlichen Farben. Erst mit der billigen, der Designmode angepassten Kunststoff-Kamera im Set mit Blitz konnte endlich den Höhepunkten des Lebens in echten Farben Ewigkeit verliehen werden – Beginn der Sensation des Alltäglichen? Die Amateur-Farbaufnahmen dienten als Erinnerungs- und Beweisstücke des expandierenden Wohlstandes und aufkommenden Massentourismus. Die Rezeption der eigenen Geschichte wurde zum Allgemeingut und begründete eine neue Bildsprache, die der in immer grösserem Raffinement schwelgenden Werbefotografie gegenüberstand. Beide waren Kinder derselben Entwicklung, und beide bilden sie Grundfesten der modernen Farbfotografie.

Für Europa wegweisend[28] war der Farbbildband «The Art and Technique of Colour Photography[29], der die heutigen Klassiker wie Irving Penn, Horst P. Horst, André Kertész, Cecil Beaton, Erwin Blumenfeld und den Schweizer Herbert Matter vorstellte. Matter zählt zu den Pionieren der modernen Fotomontage und der modernen Schweizer Reklame, voran der Touristik-Plakate der dreissiger Jahre. Wie Herbert Bayer gehört er zu denjenigen, die in Amerika das Fotoplakat vorbereitet hatten[30]. Herbert Matter, der sich später mit dem Werk Alberto Giacomettis beschäftigte, zeichnete schon 1949 für den Farbfilm «Works of Calder» verantwortlich, den er für das Museum of Modern Art in New York drehte[31].

Im Laufe der fünfziger Jahre setzte sich langsam, bei den Titelblättern beginnend, die farbige Illustrierte durch. Einiges Aufsehen erregten die farbigen Titelblätter der internationalen Fotozeitschrift «Camera» mit Aufnahmen berühmter Fotografen. Die vom Verlag C. J. Bucher in Luzern herausgegebene Zeitschrift orientierte sich unter der Redaktion von Adolf Herz lange an der Ästhetik der Kunstfotografie sowie der Fotografie des Amateurs. Radikal änderte sich dies unter Walter Läubli zwischen 1948 und 1952. Wichtige Arbeiten der alten und neuen Generation, darunter auch Farbaufnahmen, wurden nun vorgestellt. Werner Bischof, Robert Frank, René Groebli, Henriette Grindat, Werner Laubacher, Gotthard Schuh sowie unter Romeo Martinez (Chefredaktor 1956–1964) auch die Fotografen von MAGNUM, erhielten die Möglichkeit, regelmässig Aufnahmen zu publizieren[32]. Unter den «Titelhelden: Kodachrome»[33] befanden sich zahlreiche Schweizer: Emil Schulthess[34], Werner Bi-

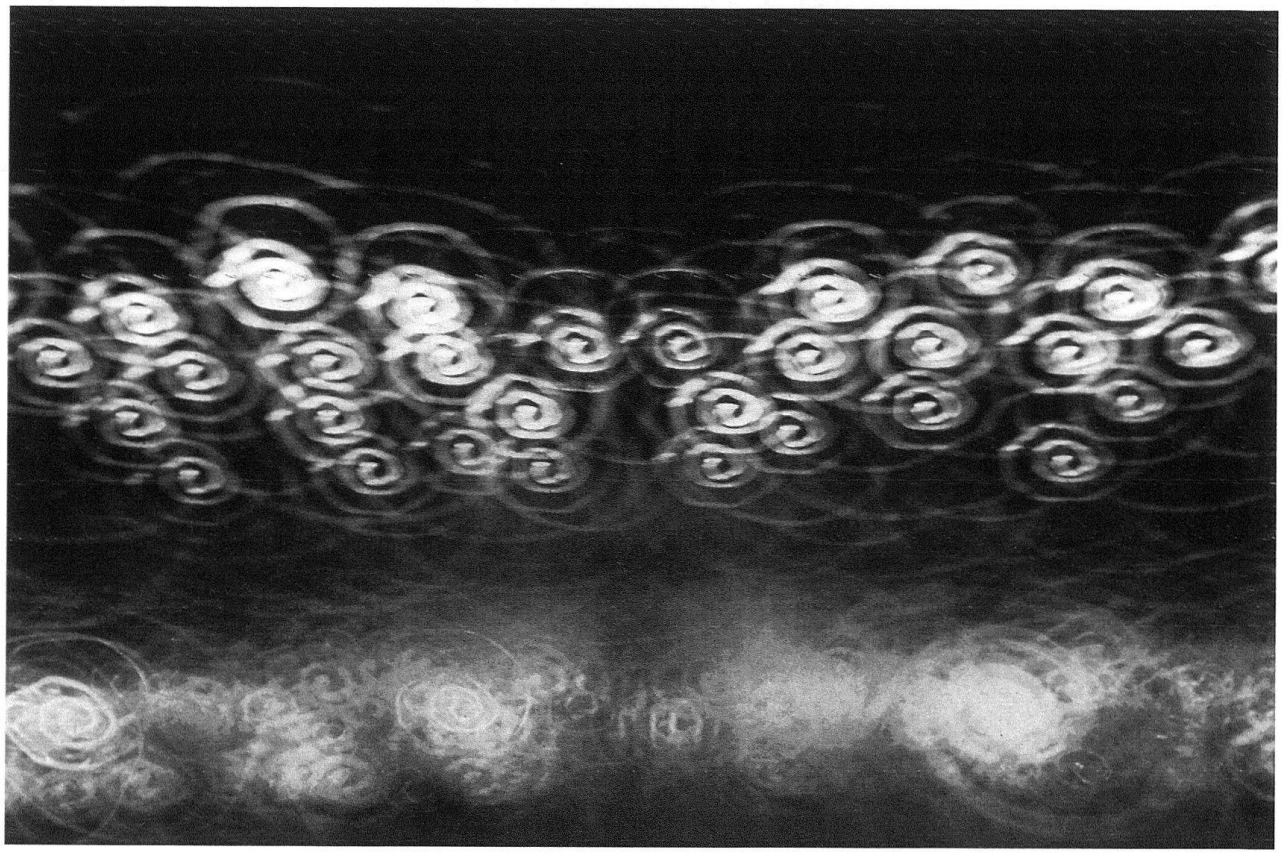
Aus der Arbeit des Autoreisepost-Gewerbes

6 Werner Bischof, «Ein Auto bitte.», 1950, Farbfotografie. – Rotlackierter Autobus vor blauem Himmel.

schof[35], Suzanne Hausammann[36] und andere. Einige von ihnen sind vor allem als Farbfotografinnen und Farbfotografen in die Geschichte eingegangen. Emil Schulthess machte sich mit den Sonnenaufnahmen, insbesondere mit dem Panorama der Mitternachtssonne[37], international bekannt und schuf viele prämierte Farbbildbände. Suzanne Hausammann, eine diplomierte Violinistin, machte abstrakte, an der Musik inspirierte Farbexperimente. Zu ihrer Arbeitsweise hat sie mir folgendes Zitat aus einem Vortrag zukommen lassen, den sie 1959 zusammen mit Farbprojektionen im «Club Bel Etage» in Zürich, einem wichtigen Treffpunkt der damaligen Kulturszene, gehalten hatte: «Es ist bekannt, dass sich die Grade der Schärfe und Verschwommenheit im Moment der Aufnahme bestimmen lassen. Neben dem Sichtbarmachen – das heisst: Erfassen und Vorhandenes im Moment fertig gerahmt herausgreifen – benütze ich diese gegebenen, spezifisch phototechnischen Eigenschaften u. a. als gestalterische Elemente. – Nicht ab-bilden, sondern bilden mit dem Vorhandenen.»[38] Die Nähe ihrer Arbeiten zur zeitgenössischen Kunst formulierte André Masson: «il y a à réfléchir sur votre travail, comme vous êtes proche des recherches les plus récentes de la peinture contemporaine.»[39]

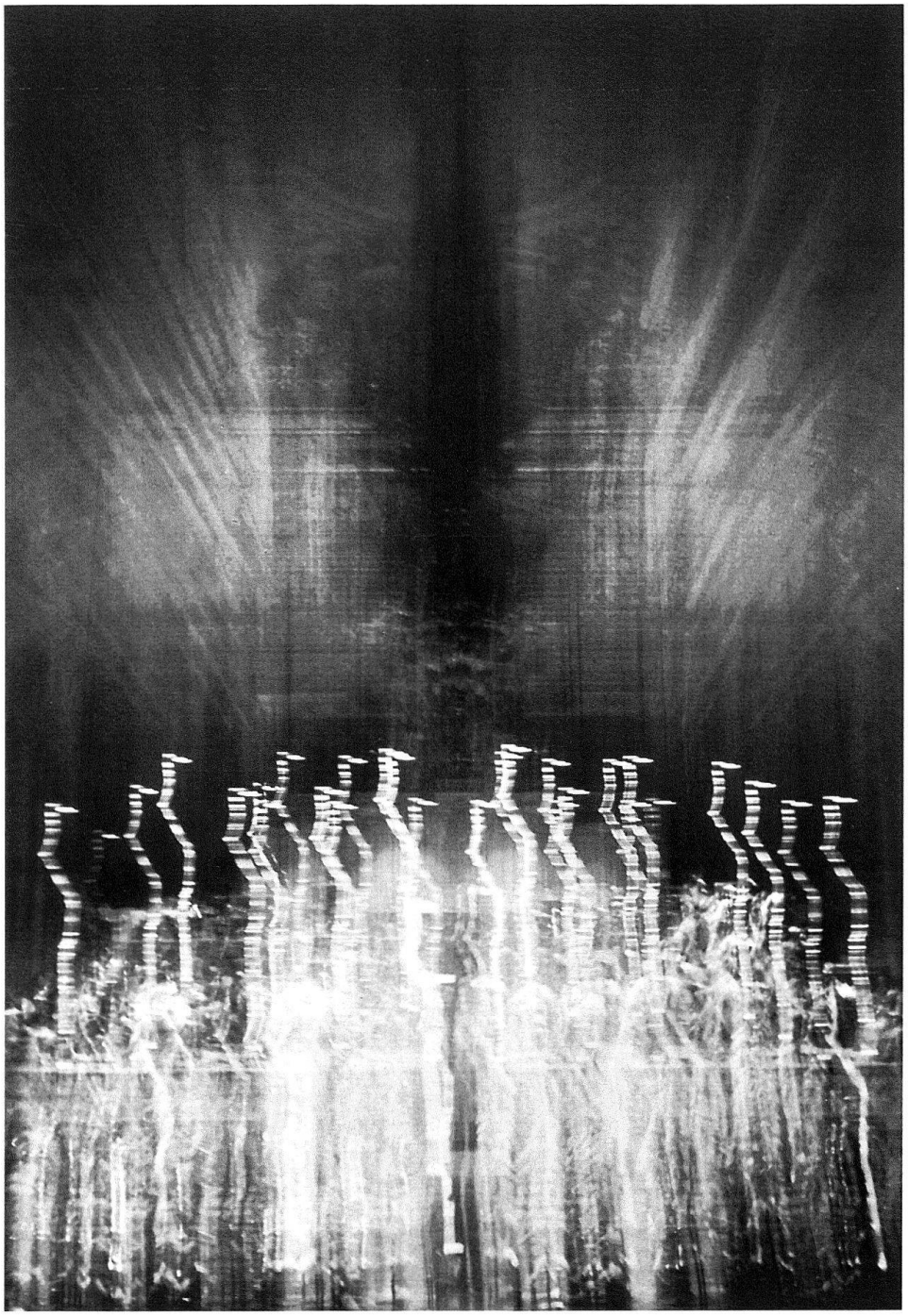
Auch in der Porträtfotografie wurde ab den fünfziger Jahren mit Farbe experimentiert[40]. Mit dem neuen Dye-Transfer-Prozess bekam der Fotograf eine fast unbegrenzte Farbpalette in die Hand, was die Maler des vorigen Jahrhunderts zur Verzweiflung gebracht hätte. René Groebli, dessen Bücher «Variation» und «Variation 2» Zeugnis

7 Suzanne Hausammann, Aus meinem Musikzyklus, 1959 bis 1962, Original in Farbe.



davon ablegen, wurde ein Meister in diesem Verfahren. Wie Groebli machte Serge Libiszewski noch während der Ausbildung bei Hans Finsler und Alfred Willimann die ersten Farbversuche.

Gerade die Geschichte der Farbfotografie in der Schweiz bedürfte einer dringenden Aufarbeitung. René Groeblis Farbexperimente wurden vor allem im Ausland viel beachtet, und sein Buch «Variation», versehen mit den genauen technischen Angaben, übte einigen Einfluss aus. So wurde er zusammen mit Ernst Haas 1957 in der amerikanischen Fotozeitschrift «Popular Photography»[41] als «Master of colour» vorgestellt. Auch Hans Hinz, der sich mit dem Dye-Transfer-



8 Suzanne Hausammann, Aus meinem Musikzyklus, 1959 bis 1962, Original in Farbe.

9 René Groebli, Schweissarbeiten, 1961, Studio-Aufnahme 13×18 cm. – Anzeige für Ruhrkohle-Werbung. Das Kolorit ist mit Ausnahme der weissen Lichter und den zartrot sprühenden Funken in tiefen Blautönen zwischen Cyan und Violett gehalten.

Prozess befasste, Emil Schulthess, Ernst Scheidegger und andere arbeiteten in Farbe. Werner Bischof machte «Versuche der Farbfotografie mit den heutigen Mitteln»[42] und war für die Zeitschrift «DU» mit einer «Devine»-Farbkamera im zerstörten Europa unterwegs.

Die Verbreitung der Farbfotografie ging einher mit der Verbesserung der Druckverfahren. Schon Ende der vierziger Jahre begannen die Werbeagenturen bewusst eine bestimmte Art der Fotografie einzusetzen, von der sie eine Steigerung der Glaubhaftigkeit der Werbebotschaft erwarteten[43]. Die Subjektive Fotografie, welche die angewandte Fotografie programmatisch ablehnte, kam dem gerade entgegen. René Groebli, dessen Eisenbahn-Fotoserie Schmoll gen. Eisenwerth als Beispiel der Darstellung der flüchtigen Bewegung zwischen zwei Zeitmomenten herausstrich[44], wechselte kurz darauf zur Werbefotografie, die «besonders geeignet ist, die Magie der Dinge suggestiv schaubar zu machen»[45]. Dazu setzte er gezielt und gekonnt die Farbe und Tiefenschärfe ein.

Ernst Haas hat die Farbe als Ausdruck der neuen Epoche treffend erkannt: «Ich würde gerne wieder schwarz–weiss photographieren. Aber einer der Gründe, warum ich zur Farbe wechselte, war der, dass sie den Unterschied zwischen der grauen Nachkriegszeit und dem Leben, das nach ihr kam, deutlich machte.»[46]

Nachwort

▷
10 Robert Frank, U.S. 285, New Mexiko ca. 1956, Fotografie

Wie selten in einem Jahrzehnt setzte sich das Medium und seine Protagonisten mit neugegründeten Agenturen, Zeitschriften sowie mit Ausstellungen und sensationellen Reportagen in Szene. In Luzern

fand 1952 die Weltausstellung der Fotografie statt, die Willy Rotzler gar als «Abschiedsvorstellung der Schwarz–weiss-Photographie» bezeichnete[47]. Steichens legendäre Ausstellung «The Family of Man», die das menschliche Problem aller Nationen als gemeinsamen Nenner nannte, reiste ab 1955 um die Welt. Auch das Gros der Buchpublikationen fällt in diese Dekade. Der junge, von Steichen und Gotthard Schuh geförderte Robert Frank traf mit seinem Buch «Les Américains» (1958) den Nerv der amerikanischen Gesellschaft und erregte grosses Aufsehen. Neben Henri Cartier-Bressons «The Decisive Moment» (1952) übte Franks Buch den bedeutendsten Einfluss auf die nachfolgenden Fotografen aus.

Überblickt man die drei angesprochenen Gebiete der Fotografie, so sind einige Gemeinsamkeiten festzustellen. Vertreter sowohl des Fotojournalismus als auch der Farbfotografie[48] waren in den Ausstellungen der «Subjektiven Fotografie» vereinigt. Das menschliche Anliegen war der Live-Fotografie wie der Subjektiven Fotografie gemeinsam. In der farbigen Werbefotografie spielte die subjektiv aufgeladene Unschärfe und Grossflächigkeit, wie sie Steinert postulierte, eine besondere Rolle. In die Modefotografie flossen die Zeit dokumentierende Elemente ein, was sich in der zunehmenden Bedeutung der Freilichtaufnahme und Verwendung der Kleinbildkamera niederschlug. Nicht nur Brigitte Bardot, Marilyn Monroe und James Dean wurden zu Stars, auch die Werbe-, Mode- und Pressefotografen.

Abschliessend könnte man sagen, dass die fünfziger Jahre initiative und kreative, auch «schnelle» Jahre der Fotografie waren, mit einem grossen Ausstoss von Bildern und Publikationen. Die Presse fotografie erreichte ihren Höhepunkt. Die innovativsten Jahre der ersten Hälfte des Jahrzehnts standen im Zeichen der Nachkriegsverarbeitung und waren eine Übergangs- und Fortsetzungsphase auf neuem Boden[49]. In der zweiten Hälfte wurde die Subjektive Fotografie zum Teil selbst zur Massenware und die Reportagen der Live-Fotografie zur Alltäglichkeit. Alles beschleunigte sich: Der Düsenjet erhöhte die Aktualität der Reportage und die einäugige «Spiegelreflex» mit dem 200-ASA-Film passte das Bild der Geschwindigkeit an[50]. Die Fotografen selbst begannen teils in jungen Jahren an ihrer Tätigkeit zu zweifeln: «Ich bin irgendwie am Ende», schreibt Bischof 1952, «diese Storyhetzerei hat mir Mühe gemacht, nicht physisch – nein, geistig. [...] Ich pfeife auf diese Art Sensationspresse.»[51] Die zunehmende Infragestellung der Zeit, die auch die Fotografie erfasste, leitete über zu den Ereignissen der sechziger Jahre.

Résumé La croissance économique et la croyance en une société meilleure ont marqué de leur sceau la photographie des années cinquante. Les tendances dominantes de l'époque ont pour nom: photographie «subjective», photographie «Live», photographie publicitaire. Ces pratiques – et tout particulièrement la photographie en couleurs alors en pleine expansion – profitent de l'apparition de nouvelles

techniques et de nouveaux produits. Les idées et les acquis de l'avant-guerre, loin d'être abandonnés, sont repensés, utilisés et mis au service d'aspirations nouvelles.

Riassunto

Le tre correnti principali della fotografia degli anni Cinquanta sono la «fotografia soggettiva», la «fotografia live» et la «fotografia a colori e pubblicitaria». Il decollo economico, abbinato alla speranza in una società migliore, le contrassegna tutte. Tecniche e materiali nuovi – che compaiono con maggiore evidenza nel campo della nascente fotografia a colori – costituiscono i presupposti necessari per la fotografia di quel periodo. Le idee e conquiste dell'anteguerra vengono riprese, messe a frutto e orientate verso nuovi traguardi.

Anmerkungen

[1] Vgl. ANNEMARIE BUCHER, *spirale. Eine Künstlerschrift 1953–1964*, Baden 1990, S. 29.
[2] Bemerkung Arnold Küblers zu Bischofs Aufnahmen, in: *Werner Bischof 1916–1954. Leben und Werk*, Reihe «Schweizer Photographie» der Schweizerischen Stiftung für die Photographie, Zürich, Band 6, Lausanne 1990, S. 43.
[3] Ebenda, S. 44.
[4] MARTIN SCHAUB, *Pressephotographie nach 1945*, in: *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute*, Reihe «Schweizer Photographie» der Schweizerischen Stiftung für die Photographie, Bern 1992, S. 228.
[5] Ich verstehe darunter auch die Reisefotografie, wie sie Armin Haab, Yvan Dalain, Peter W. Häberlin, Leonard von Matt, Henriette Grindat, René Gardi, Helen Keiser, Georg Gerster, Otto Pfeiffer, Walter Läubli und andere betrieben; vgl. ANNEMARIE HÜRLIMANN, *Bildband und illustriertes Reisebuch*, in: *Photographie in der Schweiz 1840 bis heute*, Bern 1992, S. 108–128.
[6] Vgl. GUIDO MAGNAGUAGNO, *Beginn und Entwicklung in den dreissiger Jahren*, in: *Photographie in der Schweiz 1840 bis heute*, Bern 1992, S. 199.
[7] Für «Die Woche», die die engagierte Reportage im «Life-Stil» pflegte, arbeiteten unter anderem: Yvan Dalain, Herbert Maeder, Fernand Rausser, Fred Mayer, Rob Gnant und René Burri.
[8] GUIDO MAGNAGUAGNO, *Beginn und Entwicklung* (wie Anm. 6), S. 203; MARTIN SCHAUB, *Pressephotographie* (wie Anm. 4), S. 223.
[9] MARTIN SCHAUB, *Pressephotographie* (wie Anm. 4), S. 225.
[10] Ebenda, S. 233 f.
[11] *Eine neue Zeit ... 1944–1960. Meisterwerke internationaler Photographen* (Magnum-Photographen), Köln 1985, S. 6. So nannten die Deutschen neben «Der Zusammenbruch» ihre Zeit der Niederlage 1945.
[12] OTTO STEINERT, *Subjektive Fotografie. Ein Bildband moderner europäischer Fotografie*, Bonn 1952, S. 6.
[13] OTTO STEINERT, *Subjektive Fotografie* (wie Anm. 12), S. 6.
[14] OTTO STEINERT, *Subjektive Fotografie* (wie Anm. 12), S. 6; vgl. REINHOLD MISSELBECK, *Malerei und Fotografie im Dialog*, in: RAINER K. WIECK (Hrsg.), *Fotografie und Ästhetische Erziehung*, München 1992, S. 38 f.
[15] OTTO STEINERT, *Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie*, in: *subjektive fotografie 2*, München 1955, S. 10–15, zitiert nach: *«Subjektive Fotografie»: Bilder der 50er Jahre*, Katalog Museum Folkwang, Essen 1985², S. 10.
[16] OTTO STEINERT, *Subjektive Fotografie* (wie Anm. 12), S. 6.
[17] GEORG SCHMIDT, *Wo stehen wir?*, in: *Photo 49*, Sondernummer der Zeitschrift *Publicité et Arts Grafiques*. Lausanne 1949, S. XVIII.
[18] *subjektive fotografie, Internationale Ausstellung moderner Fotografie, Fotografische Abteilung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken*, Saarbrücken 1951, S. 28–38.
[19] Vgl. ANDREAS HAUS, *Zur Theorie der Fotografie. Die wechselnden Parameter von «Sehen» und «Gestalten»*, in: RAINER K. WICK (Hrsg.), *Fotografie und Ästhetische Erziehung*, München 1992, S. 49.
[20] OTTO STEINERT (wie Anm. 15), S. 156.
[21] ANDREAS HAUS, *Zur Theorie der Fotografie* (wie Anm. 19), S. 50 und 66.
[22] OTTO STEINERT, *subjektive fotografie* (wie Anm. 18), S. 5.
[23] Vgl. OTTO TOUSSAINT, *subjektive fotografie* 3. Nach einem Gespräch mit Prof. Dr. Steinert, in: *Camera*, deutsche Ausgabe, Nr. 3, März 1959, S. 5.
[24] Vgl. ANNEMARIE BUCHER, *spirale* (wie Anm. 1), S. 142.
[25] Ebenda, S. 121, 143–146.

[26] Ebenda, S. 121 und Abb. S. 113.
[27] Agfacolor Neu 1935, Kodachrome 1935, Ektachrome 1942.
[28] René Groebli bestätigte mir am 23. Juni 1992, dass das Buch auch für ihn anfänglich «die Bibel» der Farbfotografie war.
[29] *The Art and Technique of Color Photography: A Treasury of Color Photographs by the Staff Photographers of Vogue, House & Garden, Glamour*, hrsg. von ALEXANDER LIBERMAN, New York 1951; vgl. auch KARL STEINORTH, *Geschichte(n): (50 Jahre Kodachrome Filme)*, o. O. u. J., S. 10.
[30] WILLY ROTZLER, *Werbung mit Photos*, in: *Camera*, deutsche Ausgabe, Nr. 10, Oktober 1959, S. 30.
[31] Vgl. HERBERT MATTER, *Eine Auswahl von «Photographien 1928 bis heute» für die Ausstellung der Stiftung für die Photographie*, Kunsthaus Zürich, Zürich 1978.
[32] *Die Photozeitschrift Camera 1922–1981*, Katalog Schweizerische Stiftung für die Photographie, Kunsthaus Zürich, Zürich 1991/92, S. 36 f., 55.
[33] Titelüberschrift in: KARL STEINORTH, *Geschichte(n), (50 Jahre Kodachrome Filme)*, o. O. u. J., S. 14 f.
[34] EMIL SCHULTHESS, *Japan 1958*, in: *Camera*, Nr. 12, Dezember 1959.
[35] WERNER BISCHOF, *Observatorium Jaipur, Indien 1728 erbaut*, in: *Camera*, Nr. 11, November 1954.
[36] SUZANNE HAUSAMMANN, *New York*, in: *Camera*, Nr. 12, Oktober 1956.
[37] Gemeinsam mit Emil Spühler in einstündigen Intervallen am 26./27. Juni 1950 aufgenommen.
[38] Brief vom 24. Juni 1992 von Suzanne Hausammann. (Jeder Nachdruck der zitierten Passage, auch unter Quellenangabe, nur mit ausdrücklicher Bewilligung der Fotografin.)
[39] ANDRÉ MASSON, *1956*, aus: MICHEL AUER, *Photographers Encyclopaedia International 1839–1983*, 2 Bde., Genf 1985.
[40] JÖRG HUBER, *Von der Kunst und der Interpretation des Porträtierens*, in: *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute*, Bern 1992, S. 63.
[41] *Popular Photography, Annual 1957*, New York 1957.
[42] WERNER BISCHOF (wie Anm. 2), S. 16. Die zitierte Stelle ist Punkt 11 einer «Theorietabelle», die Bischof zur Darstellung seiner inneren Wandlung und der Veränderung seiner Arbeit 1944 aufstellte.
[43] Vgl. WILLY ROTZLER, *Werbung mit Photos* (wie Anm. 30), S. 9 und 30.
[44] J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, *Objektive und subjektive Fotografie*, in: OTTO STEINERT, *Subjektive Fotografie*, Bonn 1952, S. 10.
[45] WILLY ROTZLER, *Werbung mit Photos* (wie Anm. 30), S. 9.
[46] *Eine neue Zeit ... 1944–1960. Meisterwerke internationaler Photographen* (Magnum-Photographen), Köln 1985, S. 21.
[47] WILLY ROTZLER, *Wege in die Moderne – sachlich und experimentell*, in: *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute*, Bern 1992, S. 164.
[48] Sie waren nicht mit Farbfotografien vertreten, da sich die «Subjektive Fotografie» primär als Schwarzweissfotografie verstand.
[49] Vgl. BUCHER, *Die Spirale* (wie Anm. 1), S. 28 f.
[50] Vgl. ALLEN PORTER (Hrsg.), *Camera. Die 50er Jahre. Photographie und Texte*, München und Luzern 1982, S. 22 f.
[51] Werner Bischof, Brief an Rosellina, Juni 1952, in: WERNER BISCHOF (wie Anm. 2), S. 193.

Abbildungsnachweis

1: Marco und Daniel Bischof, Zürich. – 2: Erich Lessing, Magnum. – 3, 9: René Groebli, Zürich. – 4: spirale 6/7, Juni 1958, Lars Müller Verlag, Baden. – 5: Aus: The Art and Technique of Color Photography: A Treasury of Color Photographs by the Staff Photographers of Vogue, House & Garden, Glamour, hrsg. von Alexander Liberman, New York 1951. – 6: Werner Bischof, aus: Aus der Arbeit des Autotransport-Gewerbes, hrsg. vom Treuhandverband des Autotransport-Gewerbes (TAG), Bern, o. J. – 7, 8: Suzanne Hausammann, Zumikon, all rights reserved 1992. – 10: Aus: Robert Frank, Les Américains, Paris 1958.

Adresse des Autors

René Perret, Fotograf und cand. phil. I, Winkelriedstrasse 26, 8006 Zürich